

Pugno sublime

Mi metto alla scrivania e aggiusto la sedia, attendo l'accensione del pc e mi connetto a internet. Faccio play. A mia disposizione risse, decapitazioni, incidenti, assalti, mitragliate, esplosioni, condanne sommarie, fughe scomposte, carichi nel deserto, crolli, fiumi di polvere, asportazioni, menomazioni, folle di ultrà, amputazioni, addestramenti, tenute antisommossa, sfollagente, gas lacrimogeni, missili, colluttazioni, volti coperti, zuffe, minacce. Aggiusto ancora la sedia e torno indietro. Cerco di vedere meglio, fermo un *frame* e riparto. Il mio cuore ha un leggero sussulto ma è solo relativamente scosso. L'orrore è comunque remoto e la dilettevole morbosità che guida il mio occhio si consola nel sapermi distante e al sicuro tra le tranquille pareti di casa.

Nei lavori di Ettore Pinelli colpisce immediatamente l'idea di percezione mediata della violenza, esperienza che la saturazione informativa di internet, riviste e telegiornali ha reso condizione abituale del nostro rapporto col reale. Non passa attimo del giorno che attraverso i mezzi di comunicazione di massa e, ancor di più, tramite gli strumenti di comunicazione personale non sia possibile accedere a una serie di notizie che hanno, se non esplicitamente almeno sottotraccia, la violenza come soggetto. Sesso, sangue e soldi costituiscono le "tre esse" dell'informazione di successo e all'interno di questa triade il secondo elemento, quello che qui interessa più direttamente, sembra forse il più importante e abusato.

Un aspetto paradossale di questa stimolazione eccessiva è che l'estrema esposizione a un continuo shock visivo, per lo strano procedimento per cui alte frequenze emozionali se mantenute costanti si risolvono in una percezione di stasi, porta a uno stato di narcosi e cinismo indifferente, con reazioni inversamente proporzionali all'intensità delle cause. Forse è questo il motivo per cui le composizioni di Pinelli pur conservando la scintilla dinamica che ha determinato l'innamoramento per l'immagine di partenza, di cui poi realizza una personale rielaborazione, risultano in qualche maniera smorzate e attenuate in quell'impulso motorio scomposto che rischierebbe di mettere in crisi lo statuto pittorico e grafico entro cui si muovono. O forse ciò accade proprio per un generale attaccamento alle pratiche di pittura e disegno verso cui si avverte la necessità di mantenere specificità ed equilibri per impostare un legame con la tradizione. L'ipotesi è, in ogni caso, che il lavoro di Pinelli riesca a tenere insieme, grazie al mistero, alla ricchezza, alla multidimensionalità e alle varie stratificazioni dell'immagine, una serie di dimensioni significative del nostro vivere quotidiano che toccano la politica, l'informazione, il potere, la sfera pubblica e quella privata. Queste immagini non rappresentano semplicemente scene di violenza estrapolate da internet e ricopiate fedelmente sul supporto di volta in volta scelto. In esse l'autore comunica un ambivalente rapporto con l'immagine contemporanea in cui attrazione e repulsione giocano sullo stesso campo.

Nella realizzazione di questi lavori i modelli di partenza sono costituiti da fermi-immagine provenienti dal web e ormai forse persi, dimenticati perché scesi "in basso" rispetto a materiali più recenti nella produzione ipertrofica di contenuti informativi. Nell'utilizzo di tali fonti vengono richiamati un rapporto di distanza e un'area tematica legata al terrore per il pericolo che rimandano all'antico concetto di *sublime*. Nell'originale definizione di Edmund Burke il sublime risulta molto lontano dal significato entrato nel senso comune e riferito genericamente a un'idea di bellezza indescrivibile, aulica e sofisticata. Esso è invece diametralmente opposto al bello e, legato a una grandiosità terribile, contiene una pulsione verso la morte sprigionata da una percezione distante. Il terrore per la propria incolumità che ne deriva è quindi mitigato dalla separatezza rispetto alle fonti del pericolo, condizione che rende questa inquietudine non più drammatica ma, in qualche maniera, dilettevole.

Tutto ciò che può destare idee di dolore e di pericolo, ossia tutto ciò che è in certo senso terribile, o che riguarda oggetti terribili, o che agisce in modo analogo al terrore, è una fonte del *sublime*; ossia è ciò che produce la più forte emozione che l'animo sia capace di sentire. Dico l'emozione più forte, perché sono convinto che le idee di dolore sono molto più forti di quelle che riguardano il piacere. (...)

Quando il pericolo o il dolore incalzano troppo da vicino, non sono in grado di offrire alcun diletto e sono soltanto terribili; ma considerati a una certa distanza, e con alcune modificazioni, possono essere e sono dilettevoli, come riscontriamo ogni giorno. (Burke, 2012, p. 71)

Osservando le colluttazioni di Pinelli o le sue scene di guerriglia urbana la categoria del sublime può fornire una fedele guida alla lettura delle immagini e all'analisi della nostra percezione rispetto ad esse. Nessuno vorrebbe mai essere coinvolto come soggetto di queste composizioni eppure il fascino macabro e

terribile dei contesti fuori controllo stimola un interesse singolare legato alla distanza fisica, temporale, tecnica e di rielaborazione che separa l'immagine dalla realtà.

In questo procedimento la percezione sublime fallisce però a causa di quella stessa condizione anestetica e distaccata di cui si diceva prima. Pinelli cerca con difficoltà il sublime nell'esperienza contemporanea e in un rapporto con la realtà per sua natura già mediato e impostato sui toni medi di un rumore di fondo che intacca solo superficialmente la nostra percezione.

Come se ciò non bastasse i video che forniscono il modello in questo processo sono testimonianze molto lontane dall'originale azione, per cui pittura e disegno arrivano sempre "troppo tardi", quando le immagini sono state già ampiamente trattate e usurate da altri mezzi digitali. Il loro ruolo si limita a realizzare una figura che concettualmente è immagine *di un'immagine di un'immagine*, molto distante dalla realtà di partenza. Pinelli pur rispettando questa "condizione grigia" e alienata dei materiali da cui attinge il proprio repertorio tenta di riportare la percezione dell'osservatore a una condizione più autentica attraverso il trasferimento del referente nel contesto del disegno e della pittura. Qui l'effetto materico e il piacere sensuale della tela, della carta, dell'olio, dei pigmenti e della fusaggine potenziano e sopperiscono alla distanza dell'immagine, fornendo l'emozione di una presenza che è diventata tutta artistica e solo lateralmente documentaria. Pinelli sconta così l'impossibilità dell'esperienza sublime nell'oggi, facendo di quella percezione fredda, distaccata e mediata l'oggetto della propria ricerca ma cercando anche di contrastarla, in qualche modo, con gli strumenti della propria pratica. Le immagini, allontanate dal loro referente di partenza, diventano puri vettori di un dinamismo che è ormai autonomamente pittorico e intervengono trasformando l'*anestetico* dei media di partenza nell'*estetico* del campo artistico.

Nella selezione dei soggetti di partenza e nella loro riconfigurazione, inoltre, essendo preponderante l'aspetto distante ed *escluso* dello sguardo, si avverte anche quella frustrazione politica che si traduce nella difficoltà a incidere effettivamente sul reale. Il nostro occhio è confinato al solo ruolo di spettatore e risulta complesso poter entrare nelle dinamiche che hanno scatenato queste scene come anche poterle leggere e risolvere da un punto di vista razionale. Davanti a queste realtà ci sentiamo tutti un po' decentrati, incapaci di determinarle. Si potrebbe essere indotti a spiegare l'aspetto remoto di questo sentire con la biografia di Pinelli che vive e lavora a Modica (RG), in provincia quindi e significativamente su un'isola, ma non si tratta di una questione di centralità geografica, quanto di una condizione diffusa che, di fronte al flusso di notizie anche vissute in prima persona, ci fa sentire sempre troppo lontani e fuori luogo. Persino se ci trovassimo al centro delle "cose che accadono" la realtà si darebbe comunque come immagine già vista e già riprodotta, in un guardare da distante che sembra erodere sempre più la nostra capacità di influenzare fatti e avvenimenti.

In una distanza diventata virtualità la realtà sembra polverizzarsi, l'esperienza ha perso sostanza in un contatto divenuto volatile. Ma il corpo può comunque essere davanti ai lavori di Pinelli, recuperando nel campo dell'arte il contatto perso nella realtà, in questa maniera risarcita nella sua evanescenza dalla matericità dell'opera.

In questo sentire la bassa definizione, tanto dell'immagine di partenza quanto dell'opera finita, contribuisce a intensificare l'aspetto onesto del lavoro grazie al paradosso per cui più le immagini ci vengono offerte monche e rovinare, più esse ci comunicano un aspetto di presenza. La bassa definizione non è quindi impedimento alla visione ma conferma di autenticità, concetto approfondito da Wolfgang Ullrich nell'originale *storia della sfocatura* da lui messa in relazione a proposito del lavoro di Gerhard Richter. "Le fotografie che più ci colpiscono sono spesso fuori fuoco e in molti casi è proprio questo a renderle sensazionali" (Ullrich, 2010, p. 23). È facile pensare, anche in questo caso, alla deriva lo-fi di telegiornali e *web-television*, dove i servizi sgranati e cosparsi di pixel dichiarano la loro vicinanza e presenza rispetto agli avvenimenti narrati, pur nella relatività della mediazione tecnologica. Nel campo pittorico l'effetto viene sfruttato per determinare una tendenza a sfocare e rendere mossa la realtà che diminuisce forse la verosimiglianza ottica sulle cose, aumentandone però l'effetto di persuasione. In tutto ciò l'immagine acquista uno statuto mai concluso che la rende sempre mobile e stimolante.

Attorno a questo rapporto con i media e a questi stratagemmi Pinelli allestisce il proprio archivio delle ossessioni, specchio circoscritto e privato di quello più ampio e pubblico dell'intero mondo informativo. Immagini e *video-frame* selezionati vengono vivisezionati nella sua pratica per essere sottoposti a incessanti procedure di rielaborazione. I soggetti affascinano, si avvicinano per poi essere allontanati; immagini prima valorizzate, vengono presto obliterate. Lo stesso fermo-immagine ritorna più volte con tecniche diverse, con diversi gradi di zoom e diversi livelli di cancellazione, a testimoniare non solo una volontà di analisi e approfondimento delle regole di comunicazione iconografica, ma anche il tentativo di porre un argine a

un'invasione incontrollata. Il gigantesco archivio a cui è possibile attingere costituisce così un infinito *readymade* in via di incessante espansione e aggiornamento su cui Pinelli interviene operando una continua negoziazione tra autonomia dell'oggetto artistico e documentazione del riferimento figurativo, tutto ciò senza alcun intento polemico, ma conservando una distaccata sospensione di giudizio.

È così che il pugno delle sue immagini (non un *punch* aggressivo ma un *fist* di minaccia) ha caratteristiche di delicatezza (*slight*). Nell'equilibrio tra aggressione e garbo l'ago della bilancia è nettamente indirizzato sul versante del pittorico che mantiene nelle sue forme il germe dell'immagine di provenienza epurato però dalle sue funzionalità comunicative e quindi tendente a diventare altro da sé: un'immagine uguale e diversa tanto dalla realtà quanto dai media da cui proviene. Il pugno dei suoi lavori è poi anche sublime nel percorrere e ricucire quella distanza che è diventata propria e abituale dello sguardo contemporaneo, caratterizzato da una condizione periferica, esclusa per questo in ogni sua manifestazione. L'antica finestra albertiana, in grado di rendere la superficie del quadro una metafora della visione trasparente verso illusori scenari tridimensionali si approssima qui alla visione dello schermo, immagine già bidimensionale, fissata nei pixel del computer come superficie retroilluminata. La superficie-quadro di Pinelli guarda a questo spazio virtuale e la variazione che esso comporta nel paradigma che sta alla base della costruzione del quadro è ciò che dona a questi lavori un sentire contemporaneo pur nell'approccio tradizionale al mestiere artistico che ne caratterizza la pratica.

Nell'infinito lavoro di rapporto, rielaborazione ed erosione compiuto sulle immagini, le recenti cancellazioni circolari (*Negare una visione personale* ad esempio), come anche i lavori poco precedenti ormai quasi totalmente aniconici (*Behind the garden* e *Altre tipologie di relazione* del 2015), ottenuti attraverso un processo di graduale zoom su particolari decentrati del campo visivo, diventano rappresentativi di quella ciclicità ossessiva della percezione che cerca di essere restituita in questa mostra. Ciclicità delle immagini rilanciata continuamente e lungi dal concludersi ma che trova una possibile via d'uscita nei lavori "assenti" e "rinunciari" inaugurati con le sperimentazioni di *Intorno a me il deserto (dell'immagine)*, realizzati per l'ultimo Premio Arti Visive San Fedele. Qui il campo del supporto si fa vuoto, diventa deserto, dichiarando un'aspirazione meditativa che cerca silenzio e fuga senza compromessi dal mondo delle immagini e della rappresentazione.

Anche in questi lavori forza e delicatezza riescono a trovare un punto d'equilibrio grazie all'estremo controllo tecnico sui materiali. L'apparente strappo iconografico, che sembrerebbe segnalare una discontinuità rispetto ai lavori più iconici, testimonia, invece, a uno sguardo più attento, un'ancor più dichiarata coerenza. Che l'immagine ci sia, venga mutilata o scompaia totalmente permane la medesima qualità tecnica nel suo trattamento, come anche lo stesso spazio di attrazione e repulsione figurativa che caratterizza tutto il lavoro di Ettore Pinelli. Quando l'immagine si avvicina troppo la si nega, quando scompare del tutto permangono comunque i suoi semi come indizi sottotraccia. Anche quando la si vuole distruggere non se ne può mai fare a meno. In questo andamento ondulatorio sta l'impossibilità di fissare il discorso di Pinelli in un'interpretazione stabile. Creazione e distruzione incessanti dell'immagine costruiscono uno spazio estetico ampio e dinamico, complesso e continuamente rinnovabile, di cui anche il nostro sguardo contemporaneo è quotidianamente partecipe.

Gabriele Salvaterra

BIBLIOGRAFIA

Edmund Burke (2012, I ed. 1757), *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, Palermo, Aesthetica.

Pseudo-Longino (1991), *Del Sublime*, Milano, BUR.

Wolfgang Ullrich (2010), *Una storia della sfocatura*, in *Gerhard Richter e la dissolvenza dell'immagine nell'arte contemporanea*, catalogo della mostra a cura di Franziska Nori (Firenze, Centro di Cultura Contemporanea Strozzi, 22 febbraio – 25 maggio 2010), Firenze, Alias, pp. 20-29.